

Música, ritmo y literatura. Recreaciones de autor en Lorca y Ginsberg

Music, rhythm and poetry. Recreations in Lorca and Ginsberg

CARMEN ROMERO CLAUDIO

Universidad de Cádiz

carmen.romeroclaudio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2813-9579>

Recibido: 09.09.2019. Aceptado: 12.01.2020.

Cómo citar: Romero Claudio, Carmen (2020). “Música, ritmo y literatura. Recreaciones de autor en Lorca y Ginsberg”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27: 169-186.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.27.2020.169-186>

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo realizar un análisis comparativo entre la literatura de carácter oral y la música en torno a las obras *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca y *Howl* (1958) de Allen Ginsberg. A pesar de su alejamiento temporal y geográfico, el estudio de las obras demuestra que las estructuras de ambos autores se nutren de la cultura popular que les rodea para convertirla en motivo literario de su obra. Finalmente, este análisis ha evidenciado la influencia de la música en estos autores –ya fuera de carácter popular como el romancero o el flamenco en Andalucía o el jazz y el bebop experimental en Nueva York–.

Palabras clave: literatura comparada; música; literatura popular; neopopularismo; Generación Beat

Abstract: The aim of this work is to carry out a comparative analysis between oral literature and music based on the works *Romancero gitano* (1928) by Federico García Lorca and *Howl* (1958) by Allen Ginsberg. Despite their temporary and geographical distance, the study of the works shows that structures of both authors are nourished by the popular culture that surrounds them to turn it into the literary motif of their work. Finally, this analysis has shown the influence of music on these authors -whether they are of a popular nature such as romancero or flamenco in Andalusia or jazz and bebop experimental in New York-.

Keywords: comparative literature; music; popular literature; neopopularism; Beat Generation

1. LITERATURA Y MÚSICA

El controvertido Premio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan en 2016 es solo un ejemplo más de cómo en la actualidad la música y la literatura (o la literatura y la música) permanecen íntimamente ligadas en nuestro imaginario colectivo, nutriéndose y siendo una parte de la otra. Muchos son los motivos por los que, tanto musical como literariamente, Bob Dylan se convirtió en el galardonado, las palabras de la Academia fueron "for having created new poetic expressions within the great American song tradition" (Nobel Prize, 2016). Es decir: por haber creado una nueva forma de expresión poética, dentro de la gran canción popular americana. Esta *nueva expresión* dentro de la tradición americana a la que se refiere la academia es el hecho de lograr plasmar, de manera lírica y musical, "sus preocupaciones y temas son atemporales; y pocos poetas de cualquier época han tenido una influencia tan universal con su trabajo"¹ (Wyman, 2013 s. p.).

Muchos consideraron este reconocimiento una mala decisión al preguntarse dónde residía la delgada línea que separa la literatura y la música; mientras que, por otra parte, encontramos a los que apoyaron la decisión de la Academia por su estrecha relación de la obra de Dylan no solo con la literatura sino además con el grupo de la *Beat Generation* en los años 60. Una controversia que el propio galardonado indica en su discurso y que la embajadora de Estados Unidos en Suecia desarrolló en su nombre:

Not once have I ever had the time to ask myself, "Are my songs literature?" So, I do thank the Swedish Academy, both for taking the time to consider that very question, and, ultimately, for providing such a wonderful answer (Nobel Prize, 2016 s. p.).²

¹ Cita original: "His lyricism is exquisite; his concerns and subjects are demonstrably timeless; and few poets of any era have seen their work bear more influence." (Wyman, 2013)

² Traducción de la cita: Más de una vez me he preguntado a mí mismo "¿Son mis canciones literatura?" Así que he de agradecer a la Academia Sueca, por haber tomado tiempo para considerar esta pregunta, y, or último, por haber dado una respuesta tan maravillosa.

Sin embargo, existe una tercera opción en la que se unirían las dos ideas anteriores al considerar que existen múltiples relaciones entre música, letras o poemas populares que han permanecido en la oralidad y en el folklore hasta el momento en el que se convirtieron en literatura. Estas conexiones no solo aparecen en el plano temático sino también en el formal, nutriéndose de los rasgos literarios que habitan en la tradición. Lo popular ha servido de inspiración en innumerables ocasiones a artistas y escritores conscientes de la valía de este arte del pueblo, como ocurre en la Generación del 27 o en la *Beat Generation* estadounidense.

Así mismo, muchos cantantes y grupos musicales han tomado la literatura para musicalizar las letras y convertirlas en clásicos a través de las generaciones, como ha ocurrido con voces como Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat o Miguel Poveda, que han versionado musicalmente numerosos poemas de autores del panorama literario hispánico –*Canta a los poetas latinoamericanos* (2012), *Dedicado a Antonio Machado, Poeta* (1969), o *Poemas del exilio, Rafael Alberti* (2014)-. Análogamente, llega a suceder con poemas del ámbito anglosajón: el poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe, versionado por artistas como Stevie Nicks en “In your dreams” (2011) o la versión es “Radio Futura”, incluida en el LP *La canción de Juan Perro* (1987) –Bunbury, admirador de Santiago Auserón, retoma esta versión como doble tributo al grupo español y a Poe en *Archivos Vol. 1: Tributos y BSOs* (2016); sonetos de Shakespeare, recogidos en el álbum *Seven Sonnets & a Song* del australiano Paul Kelly; “Sonnet 18”, cantado por David Gilmour, vocalista y guitarrista de Pink Floyd. No encontramos ante algunos ejemplos que vienen a confirmar lo propuesto por López Ojeda sobre la permeabilidad de ambos géneros, al afirmar que los elementos que conforman la música y la literatura son comunes y permutables:

Múltiples códigos se entrecruzan en las manifestaciones musicales y literarias, relacionadas y frecuentemente permeables entre sí, hasta el punto de creaciones en las que, por la evolución propia de la cultura, influyen las unas en las otras desdibujando la frontera entre ambas (2013: 122).

Teniendo en cuenta las múltiples perspectivas de estudio y siguiendo lo propuesto por Claudio Guillén (1985) con respecto al estudio de literatura comparada, este trabajo se centra en analizar las influencias de la música popular y la literatura folclórica oral desde una perspectiva

intertextual (Genette, 1989). Con esto se pretende explorar las obras literarias elegidas estudiando su forma, tanto en el *Romancero Gitano* de García Lorca como en *Howl* de Allen Ginsberg. Se propone superar el estudio de la literatura como algo nacional en busca de una literatura supranacional –o universal– (Guillén, 1985) y hacemos un análisis comparatista retomando los conceptos de periodización, morfología y tematología (Rivera Jurado y Romero Oliva, 2015). Ante este planteamiento, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Existe una relación directa entre la tradición oral con el *Romancero Gitano*? ¿Realmente podríamos afirmar la influencia del jazz en la obra de la *Beat Generation*? ¿Es posible transportar la oralidad a un poemario de autor? ¿Cuál es el fin de plasmar la influencia musical en sus obras?

Por un lado, la elección de la obra de García Lorca sobre otros autores u obras, se debe a que el romance es, por definición, un género para ser cantado, lo que hace del *Romancero Gitano* un ejemplo de la evolución de este género literario desde la oralidad hasta la literatura de autor. Además, al tomar palos del flamenco en sus versos, el lector puede encontrar una representación de la realidad del pueblo gitano en Andalucía (Trigo y Moreno, 2018).

Por otro lado, la elección del poema *Howl* recae en la influencia de la música jazz y blues para la creación poética de Allen Ginsberg. Este género musical intencional, puesto que se relaciona con las minorías en Estados Unidos, mostrando los movimientos revolucionarios contra el sistema que surgen en la época, reivindicando y dando voz a la cultura popular propia en los márgenes.

2. GARCÍA LORCA Y EL DISCURSO POÉTICO EN *EL ROMANCERO GITANO*

Al menos, como yo lo veo, es un canto andaluz en el que los gitanos sirven de estribillo. Reúno todos los elementos poéticos locales y les pongo la etiqueta más fácilmente visible. Son romances de personajes aparentes, que tienen un solo personaje esencial: “Granada”.

Federico García Lorca, 1931

(recogido en *Romancero gitano*, 2016: 34)

La Generación del 27 se caracteriza por ser un grupo rodeado de una gran diversidad de corrientes como las nuevas vanguardias –el Modernismo, el Ultraísmo o el Surrealismo...– y el gusto por la tradición y lo popular –neopopularismo– que influenciaron a los poetas,

combinando ambas visiones de creación, como señalan Lumbrreras y Lumbrreras:

Efectivamente, estos poetas tienden, como señalan Fernando Lázaro y Vicente Tusón, a la armonización de lo intelectual y lo sentimental, lo culto y lo popular, la tradición y la innovación, la pureza estética y la autenticidad humana, la concepción el cristal del arte y la necesidad de llegar a la inmensa mayoría (2012: 13).

En este sentido, la Generación del 27 crea y recrea sobre los versos y canciones populares de forma moderna, siendo esta una de las cualidades de los textos orales: la posibilidad de recreación y sus infinitas variantes cantadas por el pueblo a lo largo de los siglos desde la Edad Media, como defiende Ramón Menéndez Pidal: “La tradición, como todo lo que vive, se transforma de continuo; vivir es variar...” (1938: 40). Son poetas como Lorca o Alberti los que, apoyándose por igual en lo popular y lo culto, buscan la novedad en su obra (Díez de Revenga, 1987: 37): “Los poetas del grupo del 27 buscan y revelan la riqueza poética nacional y tratan de cultivarla”. En palabras de Guillermo Díaz Plaja, el neopopularismo debe entenderse como una corriente de regreso a lo popular en los jóvenes poetas del 27: “Bautizo no de popularismo sino, adrede, de neopopularismo. Retorno a lo popular, pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica.” (1948: 398).

Sin embargo, ¿cómo accedieron los poetas a estas fuentes? ¿qué hay de esencial en la tradición? Fue gracias a la recolección de textos populares llevada a cabo desde finales del siglo XIX de la mano de Antonio Machado Álvarez. Sin embargo, algunos de sus miembros también participaron en este proceso de recolección y transcripción para hacerlos pervivir más allá de la oralidad: “Lorca acompaña, en septiembre de 1920, a don Ramón Menéndez Pidal, sirviéndole de guía por las calles del Albaicín y por las cuevas de Sacromonte, a efectos de recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad.” (Meller, 2000: 57). Todos estos testimonios orales se muestran como la más pura expresión del pueblo que, a través de generaciones ha ido transmitiéndolos. Puesto que el texto tradicional y popular vive en la memoria y se transforma con la imaginación de sus cantores, en formas como el romance reside la expresión milenaria del pueblo en forma musical y se encuentra el espíritu de una comunidad conservado en el imaginario colectivo: es tradición viva.

En este proceso, Lorca no es un mero transcriptor o copista, como expresaba Dámaso Alonso, rescató y rehabilitó las creaciones populares para su re-creación, añadiendo elementos novedosos, a la vez que se popularizaban elementos cultos –representados por las menciones a escritores reconocidos– y populares –infiltrados desde las canciones y la música popular, ya fuera en forma de romance o de copla– (1976: 69). Es por esto que el *Romancero gitano* (1928) se presenta como un claro exponente poético en donde se puede apreciar esta capacidad creadora ya que en él se desarrolla el género del romance español con marcadas influencias temáticas y formales de la cultura andaluza, pues, como afirman Lumbrreras y Lumbrreras:

La huella popular –en el romancero gitano– no es solo de índole temática [...] sino también de carácter formal: el esquema métrico de sus composiciones lo toma Lorca del romancero tradicional, así como alguno de sus rasgos de estilo más significativos. (2012: 39)

La elección del romance como métrica no es casual y por ello mantiene esta medida durante todo el poemario. Desde su aparición en la Edad Media ha perdurado en la oralidad transformándose y actualizándose temática y formalmente a través de las reelaboraciones populares. Así, al ser la forma métrica que mejor se adapta a la oralidad española y por su carácter de heredero de la tradición, el poemario se impregna de carácter popular y tradicional. El romance es la forma métrica con mayor presencia en la literatura española y la que mejor se acomoda a la oralidad, perfecto por su carácter narrativo y milenario:

El tipo de poema de mayor vigencia en la tradición literaria española. No en vano su medida octosilábica se acomoda, a la perfección, a la unidad melódica o grupo fónico más frecuente en la expresión oral de los hablantes hispanos. (Estébanez, 1999: 949)

Lorca crea y recrea sobre la tradición que el romancero trae consigo, sin olvidar el pasado, introduciendo la llamada “tradición moderna”, como defiende Ramón Menéndez Pidal: “La tradición, como todo lo que vive, se transforma de continuo; vivir es variar...” (1938: 40). Pero ¿cómo consigue unir ambos estilos? ¿qué toma del romancero tradicional? ¿qué elementos consigue reelaborar en el *Romancero gitano*?

Por un lado, Lorca, al conocer el corpus popular andaluz, toma

versos directamente de los cantes populares y los romances para incluirlos, como en el “Romance de la Pena Negra”, donde el lector encuentra versos que recuerdan a la popular petenera: “¿dónde vas bella judía,/ tan compuesta y a deshora?” recreado en “Soledad ¿por quién preguntas/ sin compañía y a estas horas?” (Josephs y Caballero, 1998: 248); en el caso de los versos “¡Oh, ciudad de los gitanos!/ En las esquinas banderas” (17-18), en *Romance de la Guardia Civil española*, que fue tomado por Lorca directamente de los cantes festivos de los gitanos (Josephs y Caballero, 1998: 278) “Que bonito está Triana/ cuando le ponen al puente/ las banderitas gitanas”.

Los versos populares y tradicionales también aparecen recreados sin perder el mensaje original, a los que en ocasiones se le incorpora elementos gitanos como en *La casada infiel*. Los primeros versos “Y que yo me la llevé al río/creyendo que era mozuela,/pero tenía marido” (1-3) los toma de la tradición, según el relato de Francisco García Lorca que recogen Josephs y Caballero:

Un mulero que los llevaba durante una excursión en Sierra Nevada, cantó una canción con letra igual a estos versos. Algún tiempo después, cuando hablaban de este poema él se lo recordó a Federico, que había olvidado el incidente y que creía, además, que los versos eran originales suyos (1994: 248).

De la misma forma que en la tradición romancística, Lorca consigue “diálogos rápidos” gracias a la supresión de los llamados *verba dicendi*: “la técnica de entrar directamente en el tema, sin preámbulos” (García-Posada, 1982: 14-15), como se aprecia en los romances *Romance de la pena negra*: “Soledad: ¿por quién preguntas/ sin compañía y a estas horas?/ Pregunte por quien pregunte, / dime: ¿a ti qué te importa?” (9-12); o *Romance de la luna, luna*: “Huye luna, luna, luna,/ que ya siento sus caballos./ Niño, déjame, no pises/ mi blancor almidonado” (17-20); donde los diálogos se suceden alternativamente entre los hablantes de forma no marcada: el estilo del discurso es directo, pero no aparece marcado con guiones o entradas de personajes.

Los diálogos directos sin marcadores para diferenciar a los hablantes se vinculan al carácter oral del romance. Estas composiciones eran cantadas, pudiendo cambiar el tono de la voz con cada intervención de personaje. Los romances del *Romancero gitano* mantienen este rasgo como herencia de la tradición.

Además, Lorca toma del mundo gitano y del flamenco, tanto el léxico como expresiones populares: “gato garduño”, “mozuela”, “yunque”, “collares y anillos”. Esto supone, según Manuel Alvar, un uso claro de dialectismos en la poesía española del siglo XX (1960: 78); por otro lado, los ritmos propios de algunos palos del flamenco gracias a los acentos, las pausas y las marcas rítmicas internas. Encontramos ritmos de alboreá en el *Romance de la pena negra* los versos: “Con flores de calabaza,/ la nueva luz se corona” (41-42) (Josephs y Caballero, 1998: 249); “Cuando llegaba la noche/ noche que noche nochera” en *Romance de la Guardia civil española*, intentando captar el ritmo de las bulerías y los villancicos (Josephs y Caballero, 1998: 279).

Sin embargo, también aparecen técnicas que, desde la modernidad, apoyan un romancero de autor, mostrando las vanguardias en las que también se apoya Lorca. Un ejemplo de ello es el multiperspectivismo en el “Romance de la guardia Civil española”; así como la confusión de niveles de la realidad como en el momento de la muerte de Antoñito el Camborio quién, como el autor afirmó, es “el único de todo el libro que me llama por mi nombre en el momento de su muerte” (Josephs y Caballero, 1998: 267) donde Antoñito se vincula con Augusto Pérez, el personaje de *Niebla*:

“¡Ay Federico García,
llama a la Guardia civil!
[SEP] Ya mi talle se ha quebrado
Como caña de maíz” (37-40)

3. GINSBERG Y EL DISCURSO POÉTICO EN *HOWL*

“From it's inception Beat poetry was hailed as "something NEW"
and like all good spontaneous jazz, newness is acceptable and
expected-by hip people who listen.
But the newness of jazz has in it the echoes of J. S. Bach.”³
Allen Ginsberg (2000: 250)

³ Traducción de la cita: Desde su comienzo, la poesía Beat fue aclamada como "algo NUEVO" y "como todo buen jazz espontáneo, la novedad es aceptable y esperada por gente joven (refiriéndose a moderno) que escucha. Pero la novedad del jazz tiene los ecos de J. S. Bach.

Las palabras de Allen Ginsberg reflejan la íntima y sincera relación existente entre la poesía de la *Beat Generation* y la música, especialmente con el “buen jazz espontáneo” de Harlem. Una de las razones por la que el jazz y *Howl* pueden ser asociados a nivel formal es el hecho de que ambos trabajos experimentan con fórmulas originales y métodos creativos que rompen con las convenciones clásicas. En términos de literatura, la *Beat Generation* deja de lado los patrones métricos a través del rechazo del formalismo literario para dar paso a versos libres sin reglas ni *tempos* habituales en la poesía de autor. Desde el primer verso de *Howl*, el lector (u oidor) descubrirá una inusual medida sin medida aparente, con un ritmo logrado a partir de las pausas y respiraciones y largas oraciones casi proféticas:

“I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked, dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix”(1)⁴

Por otro lado, durante los años 40 en Nueva York y Harlem, las *Big bands* y la música *swing* comenzaron a presentar infinitas limitaciones musicales para los artistas, no solo por el número de miembros de la banda, sino también por los ritmos y melodías establecidas. Este hecho fue un impedimento para las nuevas creaciones, la experimentación y la ruptura de patrones. Según Amiri Baraka, crítico musical, activista y artista en el Black Arts Movement, el jazz se convirtió en una parte formal de la cultura popular estadounidense de a pie (1968: 173). Debido a esta situación, algunos músicos de jazz como Charlie Parker o Dizzy Gillespie comenzaron a buscar nuevas formas de expresión, llegando al bebop o *free jazz* donde reinan los solos, la improvisación y los ritmos frenéticos.

En este contexto, el jazz y la música bebop –conocida también como “bop”– fueron muy significativos para la generación Beat ya que esta representaba más que un estilo musical revolucionario o alguna jerga común, heredada del jazz por los escritores Beats, como Hrebeniak señala, “for Beat writers, bop provided a model for registering the

⁴ Traducción del verso: “He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos, desnudos, arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de un cólico picotazo”

rhythms of contemporary American life”⁵ (2017: 250). Entendieron sus similitudes sociales y su espíritu de protesta que el jazz y la Beat Generation compartían. El jazz proporcionó una nueva forma de vida contracultural en la cual la creación literaria se convirtió en piedra angular; el Bebop fue una forma absolutamente inusual para contactar con el proceso creativo, así como servir de inspiración de nuevas formas.

Sin embargo, la tarea propuesta por los miembros de la Beat Generation no es tan fácil como podría parecer. El acto de transformar y transponer la música Bebop en literatura requiere el control de los elementos que caracterizan la música y la poesía: unidades compartidas como tempo, medida, estrés, ritmo y flujo. Los Beats logran similitudes formales en su literatura mediante la realización de ritmos acelerados, explosiones impactantes, acentos irregulares y oraciones espontáneas e improvisadas, como si fueran melodías sin resultados predictivos (Hrebeniak, 2017, 258-259).

En 1959, Allen Ginsberg, condicionado por su propia experiencia de escritura y por las propuestas de creación de Kerouac, explicó esta nueva idea de la escritura. Esta debería ser un ejercicio en el que el escritor evitara la revisión de los textos e "improvisara", asemejándose a una *jam sessions* –expresión individual o colectiva de melodías sin organización y sin reglas, sino improvisación–:

I really don't know what I'm doing when I sit down to write. I figure it out as I go along and revise as little as possible. [...] While writing, my feeling for the subject can deepen, I begin to improvise and build up a rhythm.⁶ (2000: 254)

Sin embargo, la mezcla entre poesía y prosa permite que el poema produzca nuevas imágenes que a menudo parecen alucinaciones surrealistas en una atmósfera de ensueño. Esta fuerte imaginaria, creada en *Howl*, está llena de “sound-images” –“imágenes sonoras”– (Whaley, 1990), que incluso hoy en día están llenas de simbolismo y abiertas a

⁵ Traducción de la cita: "Para los escritores de Beat, el bop proporcionó un modelo para registrar los ritmos de la vida estadounidense contemporánea".

⁶ Traducción del fragmento: Realmente no sé lo que estoy haciendo cuando me siento a escribir. Lo descubro a medida que avanzo y lo reviso lo menos posible. [...] Mientras escribo, mi sentimiento por el tema puede profundizarse, comienzo a improvisar y construir un ritmo.

múltiples interpretaciones. Hay una presencia constante y una combinación de paisajes apocalípticos y oscuros combinados con mensajes esperanzadores e imágenes iluminadoras que le recuerdan al cielo. Esta forma de exponerlo es similar a cómo la mente humana crea imágenes aleatorias y desvinculadas que fluyen en la mente. En este período, los escritores de experimentación fueron influenciados por la teoría de la inconsciencia de Freud, de modo que en *Howl* muchas imágenes parecen ser fruto de la mente inconsciente del autor. Este efecto se logra a través de la llamada “eyeball kick” (Stephenson, 1990), la consecuencia de imágenes contrastantes que se disparan desde la espontaneidad de la mente humana hasta la captura del espíritu natural e ilimitado de las almas inconformistas estadounidenses. Ginsberg es consciente de la musicalidad y la mezcla de imágenes, sonidos y elementos abstractos en el poema, mientras describe estas imágenes presentadas en *Howl* como:

A huge sad comedy of wild phrasing, meaningless images for the beauty of abstract poetry of mind running along making awkward combinations like Charlie Chaplin's walk, long saxophone-like chorus lines.⁷ (Schumacher, 1992)

Así, Ginsberg creó un nuevo lenguaje, una alternativa a las formas literarias convencionales capaz de representar su realidad social y el espíritu inconformista de los *Beats* basado en los ritmos del nuevo jazz. Si bien una de las características más evidentes de la ruptura formal con la norma poética es el rechazo de la rima y los ritmos estándares, consiguió el efecto de jazz mediante el uso de versos largos y repeticiones magnéticas. Los versos de *Howl* recuerdan esta nueva forma de tocar instrumentos de jazz, donde aparece un nuevo patrón métrico: el “breath verse” -verso donde cabe todo lo que en una respiración se pueda recitar-. Se organiza de acuerdo con el flujo natural de las respiraciones, creando una medida mantenida que no debe extenderse durante una sola respiración, como si el poeta necesitara “pronunciar una frase”, como si fuera un saxofonista bebop que toca una melodía espontánea solo de un

⁷ Traducción del fragmento: Una gran comedia llena de frases salvajes, imágenes sin sentido para la belleza de la poesía abstracta de la mente que corre a lo largo haciendo combinaciones incómodas como el andar de Charlie Chaplin, como largas melodías de saxofón en sus versos.

golpe. Ginsberg, dio una definición de “breath verse”, en la cual la influencia del jazz es evidente:

I wrote poetry [...] arranged by phrasing or breath groups into little short line patterns [...] and long saxophone-like chores likes I knew Kerouac would hear the sound of.⁸ (Ginsberg, 1973).

En cuanto a la estructura, esta forma de creación inspirada en el jazz, el nuevo formato de Ginsberg le permitió crear líneas abiertas, que continúan indefinidamente con un ritmo fácil de mantener debido a un elemento común que se repite a lo largo de la mayoría de las líneas. Desde la primera parte del poema, las palabras de apertura, que actúan como un metrónomo, marcan el ritmo. En la primera parte, “who” permite que cada enunciado de las líneas tome la forma de “profecía oral” y siempre lleva al lector nuevamente al coro, a la manera de una canción (Whaley, 2004). En la segunda parte hay un contraste en el ritmo, convirtiéndose en un ritmo *staccato* mediante el uso de la base fija “Moloch!”, Mientras que en la tercera parte el coro se representa con “I’m with you in Rockland” y “Holy” en “Footnotes to Howl”. El autor afirmó la importancia de estas estructuras tipo coro en “Footnotes to Howl”: “I depended on the word ‘who’ to keep the beat, a base to keep measure, return to and take off from again onto another streak of invention”⁹ (1959: 32).

La repetición de algunos patrones fijos recuerda el elemento recurrente utilizado en el lenguaje del jazz improvisado llamado *oscinato*: mantener la cabeza –nota o parte inicial de una melodía sin variaciones de ritmo y tensión– pero creando diferentes melodías para que el inicio siempre se suceda de variaciones armonías o notas. Además, las estructuras fijas de *Howl* en su inicio de líneas –parte I, II y III– son características de la letanía, donde una voz principal canta diferentes ruegos o invocaciones y un grupo responde con una respuesta grupal, con una repetición o un estribillo. Es importante recordar que las letanías y

⁸ Traducción del fragmento: Escribí poesía organizada por frases o grupos de “breath verses” [...] patrones de líneas cortas y largas tareas parecidas al sonido del saxofón, como sabía que Kerouac escucharía el sonido de ellos – se refiere a los versos-.

⁹ Traducción de la cita: Dependo de la palabra “who” para mantener el ritmo, es una base para mantener la medida, regresar y despegar una y otra vez de estas rachas de invención.

los salmos son géneros originalmente compuestos como letras para acompañar a música. Sin embargo, el ritmo en la última parte, “Footnotes to Howl”, parece cambiar a un mantra, versos o prosa cuya repetición ayuda a inducir a un estado alterado de conciencia, ejemplificado en el poema por la palabra “santo”, desde su primera línea:

“Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!
Holy! Holy! Holy! Holy!
The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy!
The tongue and cock and hand and asshole holy!”¹⁰ (115- 116)

La intervención de las estructuras de jazz en el poema no solo se puede encontrar en estas particularidades, sino que se llegan a rastrear cuando se analiza el poema en relación con lo que Whaley (2004) señala: los patrones de *Howl* se basan en la respiración humana natural, y que la forma del poema es similar al improvisado jazz chef-d'oeuvre de John Coltrane que graba “A Love Supreme”. Esta relación entre *Howl* y el álbum superventas de John Coltrane no es accidental. Hay muchas similitudes formales entre ambas obras. Una de ellas es la división del álbum, también dividida en cuatro partes o movimientos - Acknowledgement, Resolution, Pursuance y Pslam-, que sirven al oyente o lector para apreciar la intención explícita del autor de romper con las formas clásicas y experimentar por la combinación de diferentes ritmos. Además, los músicos tocan en todas las tonalidades posibles –las doce tonalidades de una escala musical- y participan una gran variedad de instrumentos que no están vinculados al jazz como el gong, de la tradición asiática. Cada instrumento individual pasa por diferentes expresiones de emociones: de furia a melodías nerviosas, lamentos o piano bebop como en la parte II (a partir del minuto 1:35). Las únicas palabras que se registran y se repiten como un mantra al final de la primera parte de “A love supreme” (un amor supremo), se pueden comparar con Ginsberg “who” en su parte I del poema o la exclamación

¹⁰ Traducción del verso: ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!
¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!
¡El mundo es santo! ¡El alma es santa! ¡La piel es santa! ¡La nariz es santa! ¡La lengua y
la verga y la mano y el agujero del culo!^[11]

“Holy!” en “Footnotes to Howl”, por ser ambas ejemplos de ritmos hipnóticos.

4. UNA VISIÓN COMPARATISTA DESDE LAS RECREACIONES DE AUTOR

El estudio realizado de las obras de Federico García Lorca y Allen Ginsberg nos muestra que los contextos socioculturales en el que vivieron fueron una fuente de inspiración para sus obras literarias. Tanto *Romancero gitano* (1928) como *Howl* (1958), a pesar de su distancia espacio-temporal –la Andalucía de principios de siglo y la sociedad neoyorkina de mediados de siglo XX– están marcados por difíciles momentos de tensión política –Lorca, enmarcado en la República española hasta el levantamiento de la Guerra Civil española; y Ginsberg, en la Guerra Fría entre Estados Unidos y Rusia–.

El carácter oral y popular de ambos poemas se encuentra relacionando con la música y el folclore de los pueblos que rodean a los autores, influyendo en su obra y en su concepción y mirada hacia la sociedad que les rodea: por un lado, ambos poemarios son crónicas poéticas de los problemas a los que se enfrentan los individuos de un grupo específico, ambos minorías marcadas por difíciles momentos de tensión política y dañadas por un sistema que les excluía. Los gitanos andaluces y los antisistemas americanos son representados a través de las manifestaciones artísticas de estas minorías –el flamenco y el romance, de tradición popular; y el revolucionario jazz y el bebop, de origen afroamericano–.

Puesto que el arte imita a la vida, sus contextos son transcritos en verso, denunciando los problemas y estigmas contra los que las minorías tenían que hacer frente. Los poetas son cronistas de la realidad en la que se encuentran. Sin embargo, el lector atemporal encontrará también temas universales que, como ocurre en las canciones, hacen acrónicos los mensajes de estas con ritmos provenientes de los orígenes del hombre, como son el romance y el flamenco y el jazz, base de las creaciones literarias.

Debido a los ritmos y estructuras musicales, el receptor de la obra, ya sea como en versión literaria o musical, identifica las manifestaciones socioculturales, así como la manera en la que se pone el valor lo oral y popular. Esto hace que, con gran facilidad, los versos de ambos autores vuelvan a ser tomados por el pueblo, quienes los cantan y acaban popularizándolos y reivindicándolos puesto que dan voz a la cultura

popular propia, asegurando su conservación.

En definitiva, la lectura y estudio desde una visión comparatista del uso de lo popular y musical en la obra de Lorca y Ginsberg nos descubre un ciclo en el que lo popular se vuelve culto, y más adelante vuelve a la consciencia colectiva a través de voces del pueblo. Esto nos hace reflexionar sobre los límites entre la literatura y la música, lo popular y tradicional, y lo literario. Además de la íntima relación existente entre las artes, que se complementan unas a las otras. Muchos son los autores y músicos que hacen eco de este fenómeno en el que las líneas fronterizas entre literatura y música se disimulan al aproximarse. Nos encontramos ante travesías comunicativas entre la música y literatura, pese a haber sido concebidas como mensajes independientes, sin embargo, a través de una concepción interdisciplinar y transversal encontramos elementos comunes.

Prueba del éxito del objetivo del autor son las recreaciones del propio romancero gitano, véase las canciones de Camarón de la isla, Paco Ibañez con su versión de “Canción del jinete” o de Miguel Poveda, quien en 2018 publicó su álbum “EnLorquecido”. Así como la nueva concepción de Ginsberg en la que el cuerpo se convierte en un instrumento musical con el que tocar el poema, llegando a hacer el hecho de recitar una performance en la que se incluyen ritmos diferentes.

Durante la realización del proyecto se han ido recopilando los temas musicales que forman parte del análisis en una lista de reproducción –*vid.* Imagen 1–:



Imagen 1: Código QR. Lista de reproducción

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. (1976) *Cuatro Poetas Españoles: Garcilaso; Gongora; Maragall; Antonio Machado; "Gongora Entre Sus Dos Centenarios"*. Madrid, Gredos.
- Alvar, M. (1960) "Los dialectalismos en la poesía española del siglo XX". *Revista de Filología Española*, T. 43, cuadernos 1o-2o, 57-79
- Baraka, A. (1968) *Black Music*. New york, William Morrow.
- Bunbury, E. (2016) *Archivos Vol. 1: Tributos y BSOs* [versión digital]. Warner.
- Díaz-Plaja, G. (1948) *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor.
- Díez De Revenga, F.J. (1987) *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Editorial Castalia S. A.
- Estébanez Calderón, D. (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, S. A.
- García Lorca, F. (1898-1936) "lo gitano y lo judío en su vida y su obra", Meller, P. (Eds.) ACTAS AEPE XXXV Congreso Almería hacia el 2005: lengua, historia, arte, economía y turismo (Almería, 2000)
- García Lorca, F. (2012) *Romancero gitano*. P. Lumbreras y S. Lumbreras (Eds.), Madrid, AKAL
- García Lorca, F. (2016). *Romancero gitano*. A. Josephs y J. Caballero (Eds.). Madrid, Cátedra.
- García-Posada, M. (1982) *F. García Lorca*, Poesía, 2, Madrid, Akal Editor.
- Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gilmour, D. (circa 2002) "Sonnet 18", Royal Festival Hall Concert 2002 [versión digital]. Rupert Style/Dione Orrom.

- Ginsberg, A. (1984) *"Howl," Collected Poems 1947–1980* New York, Harper & Row. Ginsberg, A. (1993) *Aullido y otros poemas*. Madrid, Visor Libros.
- Ginsberg, A. (2000), 'Poetics: Mind Is Shapely, Art Is Shapely', in *Deliberate Prose: Selected Essays 1952–1995*. New York, HarperCollins, 254-263.
- Guillén, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, ed. 2005. Madrid, Tusquets editores.
- Hrebeniak, M. (2017) Chapter 17: "Jazz and the Beat Generation" In BELLETO, S (ed.)
- Ibáñez, P. (2012): *Canta a los poetas latinoamericanos* (CD Audio). A flor de tiempo.
- Kelley, R. D. G. (Spring 2001) "In a Mist: Thoughts on Ken Burn's Jazz" *The Intitute for Studies in American Music Newsletter*, 30. (Spring 2001).
- Menendez Pidal, R (1938): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Nicks, S. (2011): *In your dreams* [versión digital]. Reprise Records.
- Nobelprize.org (10 diciembre 2016). "Bob Dylan - Banquet Speech". Recuperado de: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/dylan-speech_en.html
- Poveda, M. (2018) *EnLorquécido* (CD Audio). España: Concert Music Entertainment.
- Poveda. M (2014): *Poemas del exilio, Rafael Alberti* [versión digital]. Harmonía Mundi.
- Radio Futura (1987) *La canción de Juan Perro* [versión digital]. Sigma Sound Studios.

- Rivera Jurado, Paula y Romero Oliva, Manuel Francisco (2017), “Acercarnos a la interculturalidad a través de la lectura de El Lazarillo de Tormes y Oliver Twist: una propuesta comparatista desde la intertextualidad”. *Álabe*, 15, pp. 1-25.
- Schumacher, M. (1992) “Howl” *Dharma Lion, A Biography of Allen Ginsberg*. University of Minnesota Press. 188-216
- Serrat, J.M. (1969): *Dedicado a Antonio Machado, Poeta* (CD) . Milán: Zafiro/Novola.
- Stephenson, G. (1990) *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern Illinois University Press. The Cambridge Companion to the Beats. Cambridge, Cambridge University Press.
- Trigo, E. y Moreno, P. (2018). “¿Quién fue Lorca? Aprendiendo cultura y geografía andaluza: una visión desde la educación literaria en España”. En M. Baran (coord.) *El andaluz polifacético. Acercamientos desde la comunicación y la didáctica*. Gdansk: Universidad de Gdansk
- Whaley, P. Jr. (2004) *Blows Like a Horn: Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Wyman, B. (28 septiembre 2013) “Knock, Knock, Knockin’ on Nobel’s Door” Recuperado de:
<https://www.nytimes.com/2013/09/29/opinion/sunday/knock-knock-knockin-on-nobels-door.html>